

А мне?! До самой смерти Н. С. я не могла читать его стихов, а если брала книгу – плакала весь день... Он не был виноват передо мною, очень даже оскорбив меня, он ещё любил, но моя жизнь была смята им, – он увёл от меня и стихи, и любовь...»

Волошин посвятил своей коктебельской гостье стихотворение «К этим гулким, морским берегам...», венок сонетов «Corona Astralis», а также ряд стихов из цикла «Блуждания». Лиля жила в основном в Петербурге. Выезжала в Германию, Швейцарию и Финляндию по делам Антропософского общества, членом которого состояла. Переводила со старофранцузского. Позже жила в Екатеринодаре (Краснодаре). Служила в Кубанском университете, работала вместе с С. Я. Маршаком в Театре для детей. Иногда писала стихи. По большому счёту, её литературная звезда закатилась со «смертью» Черубины. Скончалась Елизавета Ивановна в ночь с 4 на 5 декабря 1928 года в Ташкенте, куда была сослана.

События осени 1909 года показательны как пример волошинского благородства, в частности, по отношению к женщине. Многие восторгались способностью и потребностью Макса создавать и расцветивать новые поэтические миры. Но правы и те критики, которые видят в этой истории пример пагубности мифотворческих экспериментов Серебряного века. То, что муссировалось в литературной среде как анекдот, могло закончиться весьма печально для любого из участников дуэли, а саму «Царицу призрачного трона» привело к тяжёлым психическим последствиям.

И всё же именно её стихами, написанными через много лет после Петербургской драмы, мы завершим эту главу:

Ты сделай так, чтоб мне сказать: «Приемлю»,
как благостный предел, завещанный для всех,
души, моей души, не вспаханную землю
и дикою лозой на ней взошедший грех, –

Чтоб не склоняться мне под игом наважденья,
а всей, мне всей гореть во сне и наяву,
на крыльях высоты и в пропасти паденья.
– Ты сделай так, чтоб мне сказать: «Живу».

Я СТАЛ СТРОКАМИ КНИГИ...

Кому земля – священный край изгнания,
Того простор полей не веселит,
Но каждый шаг, но каждый миг таит
Иных миров в себе напоминая...

Corona Astralis, XI

...кто хочет искать пути, ведущие за пределы чувственного мира, тот скоро научится понимать, что человеческая жизнь приобретает цену и значение только через прозрение в иной мир.

Р. Штейнер. Теософия

Конец первого десятилетия XX века... Максимилиан Волошин – признанный большинством ценителей русской словесности поэт, известный критик: его статьи об искусстве и литературе вызывают жаркие дискуссии. Однако положение Волошина в литературной среде не назовёшь стабильным. Он ещё не выпустил ни одной солидной поэтической книги. Необходимость подстраиваться под чьи-то вкусы всегда была для Макса неприемлема. 29 ноября 1909 года он жалуется в письме А. М. Петровой: «„Аполлон“ к

стихам моим охладел... Моего влияния там нет никакого... Вся атмосфера литературная, около него скопившаяся, мне тягостна, и Гумилёв был как раз одним из главных, установивших эту атмосферу литературного карьеризма, столь неподобающую искусству». Не приняли даже венок сонетов «Corona Astralis», а ведь это, вероятно, лучшее из того, что он создал как поэт.

Волошин мечтал популяризировать в «Аполлоне» современных французских писателей. И что же? В шестой номер взяли его переводы нескольких глав из «Яшмовой трости» Анри де Ренье, в девятый – перевод оды Поля Клоделя «Музы», и на этом дело застопорилось. Трагедия Вилье де Лиль-Адана «Аксель», а также драма Поля Клоделя «Отдых седьмого дня» не были востребованы. Изводят «бесперывные уколы» в литературной жизни, мелкие склоки крупных авторитетов. Да и материальное положение, как всегда, «из рук вон плохо». В личной жизни – «та же запутанность и неразрешимость».

Вообще, создаётся ощущение, что Петербург – «главная реторта всероссийской психопатии». Возникает желание «бросить литературу в журналах и заняться чтением публичных лекций в провинции» – много денег не заработаешь, но хоть получишь «возможность узнать Россию». Намечается расхождение поэта с тем миром, в котором литературное творчество уступало место околотитулярной борьбе, где систему художественных ценностей определяли «иерархи» – будь то В. Брюсов, Вяч. Иванов или С. Маковский, – на смену которым уже готов был венценосно заступить будущий глава акмеистов Н. Гумилёв. В самом конце «дуэльного» 1909 года А. В. Гольштейн писала Волошину из Парижа: «Я бы хотела взять Вас на руки и унести куда-нибудь от пошляков, подлецов, от всей вони и грязи, скопившейся во всех углах русской земли. Не Вам, Макс, справиться с этим „литературным“ миром и с этими обрывками человека...»

Да, отношение к Максиму в этом мире капризных муз было неровным. За последнее время поэт очень сблизился с А. Головиным, заканчивающим большой портрет Макса; драматург, режиссёр и теоретик театра Н. Евреинов надписывает «дорогому Максимилиану Александровичу Волошину» свою книгу «Введение в монодраму»; писатель В. Гордин дарит «высокопочтимоу, глубокоу, чуткому художнику и поэту нежнейших красивых песен» сборник рассказов «Одинокие люди». Вместе с тем есть люди, которые порицают Волошина за нарочитую парадоксальность выступлений, излишнюю красоту стиха, нелепость поведения. «И мышь, и Аполлон были мало к месту», – пишет о лекции «Аполлон и мышь» поэт В. Гофман; К. Богаевский, называя посвящённую его творчеству статью «великолепной», всё же находит в ней много лишнего и не приемлет легкомысленных отзывов об Айвазовском; зло подтрунивает над «Ваксом Калошиным» Саша Чёрный, а И. Бунин ехидничает по поводу личной жизни поэта: Волошин-де, «съезжаясь за границей с своей невестой, назначает ей первые свидания непременно где-нибудь на колокольне готического собора...».

Тема «Волошин и прекрасный пол» казалась многим «критикам» наиболее благодатной. «...Когда меня влечёт женщина, когда духом близок ей – я не могу её коснуться, это кажется мне кощунством», – признался однажды он. Возможно, с этим связана и та интригующая недомолвка в характеристике, которую дала поэту М. Сабашникова в разговоре с С. Маковским. На его вопрос, почему так странны дружеские приключения Волошина с женщинами, Маргарита Васильевна ответила: «Макс? Он недоволенный...» Недоволенный, с точки зрения расхожих представлений о мужской норме поведения. Ну и конечно же, применительно к их «специфическому» браку...

Удивительно, но странное восприятие Волошина – поэта, художника и человека – имело место и в последние десятилетия. Так (отвлечёмся немного от хронологии повествования), в своей обширной, можно сказать, монографической статье, предваряющей парижский двухтомник сочинений поэта (1982), Эммануил Райс, словно бы в пику Андрею Белому (Волошин – «целое единственной жизни; поэт-Волошин, Волошин-художник, Волошин-парижанин, Волошин – коктебельский мудрец, отшельник и краевед, даны в

Волошине, творце быта...»), упрекает художника в том, что он «так и не сумел окончательно выбрать своего пути – между поэзией, живописью, эзотерикой, между историками, поэтами и богословами и, наконец, простым и искренним русским исканием Божьей правды, в его случае особенно мучительным, из-за оторванности его от русской стихии...»

Сам поэт и филолог, Эммануил Райс признаётся, что ему трудно «по этой же причине... о Максе Волошине писать. У него всё перепутано, всё вместе, всё сразу. Да к тому же часто не на своём месте». И словно бы боясь, что ему не поверят, критик спешит пожаловаться на то, что ему в лице Волошина предстоит иметь дело с «воплощённым беспорядком», а именно: «В беспорядочном нагромождении и переплетении всего со всем – масонства с католицизмом, Родена с Аввакумом и богемы с аскетизмом, как только схватишься за какую-либо из беспорядочно торчащих во все стороны нитей, за ней потянется всё сразу – клочок рыжего крымского чертополоха на обломке резного деревянного украшения из недостроенного Гётеанума и глубокомысленные размышления о перевоплощении рядом с непристойной шуткой парижских художественных кофеен...»

Что же здесь плохого? С каких пор узость и творческое однообразие возводили художнику в заслугу, а многосторонность и широту таланта порицали?! Может ли в одаренном человеке удручать многогранность его духовных интересов? Оказывается, по Райсу, может. Волошин – «глубоко несовершенное и несчастное существо, трудная для разрешения задача, поставленная судьбою перед ним самим». Вот так. Не больше и не меньше. То, что «все эти начала в нём уживаются вместе и одновременно», вовсе даже не возвышает художника и поэта, не делает его интереснее. «Это только одна из причин некой как бы недоовоплощённости его облика».

Что же, Волошин в литературе один такой? Нет, есть ещё В. Розанов, который (попался под горячую руку) «так же бесформенно мягкотел...», правда, вылеплен Волошин «из иных и иначе замешанных материалов», – глубокомысленно замечает автор статьи. Дальше – больше. Вспомнив, очевидно, что определение «недоовоплощённый» по отношению к Волошину принадлежит его жене М. В. Сабашниковой, Э. Райс упоминает о его (Волошина) «затруднениях в области половой жизни, о которых сохранились свидетельства лиц, близко его знавших» (интересно – кого ещё, кроме Сабашниковой?). Приводится тут же и мнение В. Ходасевича: «советская власть потому и пощадила Волошина, что не принимала его всерьёз как противника, рассматривая и его гневные обличения, и его личное бесстрашие как безобидное чудачество и даже юродство». (Жаль, что этот «советский гуманизм» не распространился на таких «чудаков» от поэзии, как Н. Гумилёв, О. Мандельштам, Н. Клюев...)

Однако вернёмся в начало XX века... 30 ноября 1909 года скоропостижно умирает И. Анненский. Смерть настигает его у входа в Царскосельский вокзал. 4 декабря поэта и переводчика, директора гимназии и учёного провожали в последний путь Маковский, Кузмин, Волошин, Толстой, Ауслендер, Дымов, Зноско-Боровский, Зелинский, Котляревский, Булич и другие... Макс у запомнилось: «Белый катафалк с гробом, с венками лавров и хризантем медленно и тяжело двигался по вязкому и мокрому снегу; дорогу развезло; ноябрьская оттепель обнажила суровые загородные дали...»

Маковский же в своих воспоминаниях выделяет другой аспект, характеризующий Макса, с его точки зрения, не очень лестно: «После похорон я ехал на извозчике с Волошиным, развивавшим мне свой взгляд на смерть и на мёртвых... – „Люди, умирающие скоропостижно, не успевшие приготовиться к иному существованию в другом измерении, бесконечно изумлены в первое время... Многие от неожиданности, догадавшись внезапно, что они – мёртвые, сходят с ума...“ Волошин это „сходят с ума“ произнёс особенно улыбчивым голосом, и меня отшатнуло от него в эту минуту: он показался мне... уж очень бессердечно-умствующим философом, смакующим приключения своей фантазии даже перед гробом друга». Трудно сказать, насколько всё это правдиво. Вроде бы и похоже на Волошина, но ещё больше – на шарж...

Так или иначе, смерть «подземного классика», творчество которого в той или иной

степени было близко как писателям-символистам, так и пришедшим им на смену поэтам-акмеистам, подвела итог целой литературной эпохе, характеризовавшейся относительным единством эстетических исканий. К концу же 1900-х годов в русской литературе намечается очередной раскол. Прежде всего, ослабляется роль символизма, представители которого уже не могут претендовать на роль духовных лидеров, задавать тон в поисках новых средств самовыражения. Да и не только в символизме дело... Евг. Аничков в статье «Последние побеги русской поэзии» (1908) констатирует повсеместный разброд и шатание в лагере русской словесности: «Нет более ни кружков, ни школ, ни близких направлений, которые не расшатались бы. Всякий только за себя и всякий против всех. Даже не разобрать в этом гомоне, кто, кого и за что изобличает».

К. Бальмонт в 1907 году сделал выпад в сторону младшего поколения писателей: «Змей показал райское древо, но люди не стали богами. Несколько сильных змеев родило многих малых змеёнышей, разных, но свившихся в один спутанный клубок» («Наше литературное сегодня»), «Младшие», естественно, не оставались в долгу и больно задевали «отцов» символизма: «Безверие, беспочвенность, безыдейность, какое-то шаткое туманное пятно», – так, явно перегибая палку, характеризует «колыбель русского символизма» будущий «синдик» акмеизма С. Городецкий («Аминь», 1908).

Не удержался от дискуссии и «прямой наследник Вл. Соловьёва». Прежняя школа и прежнее направление, пишет А. Блок, «были только мечтой, фантазией, выдумкой или надеждой некоторых представителей „нового искусства“, но никогда не существовали в русской действительности...» («Вопросы, вопросы, вопросы», 1908). Блок одним из первых в лагере символизма задумывается о закате, внутренней исчерпанности этого направления. Позднее, в предисловии к поэме «Возмездие» (1919), он напишет: «...1910 год – это кризис символизма, о котором тогда очень много писали и говорили, как в лагере символистов, так и в противоположном. В этом году явственно дали о себе знать направления, которые встали во враждебную позицию и к символизму, и друг к другу; акмеизм, эгофутуризм и первые начатки футуризма. Лозунгом первого из этих направлений был человек – но какой-то уже другой человек, вовсе без человечности, какой-то первозданный Адам».

Вслед за первой русской революцией, считает поэт, наступило «неистинное мистическое похмелье»; истинная сопричастность Вечности, «несказанному», подлинная духовность были утрачены. «Восьмидесятники, – пишет Блок матери, – не родившиеся символистами, но получившие по наследству символизм с Запада (Мережковский, Минский), растратили его, а теперь пинают ногами то, чему обязаны своим бытием. К тому же, они – мелкие – слишком любят слова, жертвуют им людьми живыми, погружёнными в настоящее, смешивают всё в одну кучу (религию, искусство, политику и т. д.) и предаются истерике».

Предчувствовал грядущие изменения на литературном Олимпе и Вяч. Иванов. В докладе «Заветы символизма», прочитанном в Москве и Петербурге (март 1910), он противопоставил поэзию «магического внушения», лирику, основанную на восхождении от явления к сущности, от земных вещей к ноуменальной, сверхчувственной реальности, эстетическим представлениям XVIII–XIX веков, опирающихся на самодостаточность слова относительно разума, на «непосредственную общительность прекрасной ясности». Ныне, заключает Иванов, намечается поворот вспять. Современные поэты, раздавленные «данностью» хаоса, капитулируют перед внешним миром, впадают в иронию и отчаяние. Лишённые крыл, они не в состоянии освободиться от оков натурализма, хотя некоторые их произведения и не лишены «изящества шлифовального и ювелирного мастерства». Удел подобных авторов – возводить в «перл сознания» «всё, что ни есть красивого в этом, по всей видимости, литературнейшем из миров».

Вяч. Иванов с некоторой долей язвительности предвосхищает явление «русского Парнаса», «школы гармонической точности» (как назвала Л. Я. Гинзбург лирику, основанную на пушкинских традициях). И он не ошибся. Поэтика французских парнасцев (Ш. Леконт де Лиль, Т. Готье, А. Сюлли-Прюдом и др.) была действительно взята на

вооружение будущими акмеистами и прежде всего их лидером Н. Гумилёвым.

Годом позже, анализируя сборник стихов Вячеслава Иванова «Сог Арденс» (Ч.1), Гумилёв сформулировал различие между поэтами «линий и красок» (Пушкин, Лермонтов, Брюсов) и Вяч. Ивановым: «Их поэзия – это озеро, отражающее в себе небо, поэзия Вяч. Иванова – небо, отражённое в озере». В первом случае, как считал ближайший литературный сподвижник Гумилёва С. Городецкий, имеется в виду «творчество, непосредственно воспринимающее сущее» и не затемняющее «его природы субъективными своими переживаниями и молниеносными впечатлениями». Во втором случае происходит растворение земных реалий и собственной поэтической индивидуальности в «сущем», «целом», поглощение «озера» «небом».

Литературные манифесты акмеистов предвосхитил М. Кузмин, не принадлежавший к какому-либо конкретному эстетическому направлению. В первом номере «Аполлона» за 1910 год появляется его статья «О прекрасной ясности». Автор делит представителей искусства на две категории: «несущих людям хаос, недоумевающий ужас и расщеплённость своего духа» и других – «дающих миру свою стройность». Вторые, при равенстве таланта, несомненно «выше и целительнее первых», особенно в смутное время, имеющее непосредственное отношение к автору и его читателям. Кузмин требует от писателя, каким бы художественным методом он ни пользовался, логики в замысле и построении произведения, точности и экономии в средствах, ясной гармонии и архитектоники. Выполнение этих условий приведёт художника к секрету «прекрасной ясности», «кларизма» (от лат. *clarus* – ясный), высшей цели искусства.

Такова была обстановка в литературном мире, когда в печати появилась книга стихов Волошина. 23 марта 1910 года В. Брюсов пишет литературоведу П. Перцову о «великом расколе» в кругу экс-декадентов – борьбе «кларистов» (С. Маковский, М. Кузмин и др.) с мистиками (В. Иванов, А. Белый, С. Соловьёв), о том, что издательство «Мусагет» решительно отмежевалось от «Скорпиона». Вот-вот должны были заявить о себе акмеисты. С. Городецкий, выступая в Литературно-художественном кружке, разнёс в пух и прах «Аполлон» вместе с его продукцией, после чего С. Маковский, уже в Петербурге, не подал ему руки. Поднимали голову эгофутуристы во главе с И. Северяниным. В 1908 году в еженедельнике «Весна» состоялся дебют «будетлянина» В. Хлебникова. А спустя два года поэт, художник, издатель и теоретик искусства Давид Бурлюк, вместе с братьями, Владимиром и Николаем, способствует рождению кубофутуризма...

Итак, 27 февраля 1910 года издательство «Гриф» в Москве выпускает книгу М. А. Волошина «Стихотворения. 1900–1910» тиражом 1200 экземпляров, с рисунками К. Ф. Богаевского. «Это лирика ума, лирика эмоций и созерцаний, схваченных рассудком», как отмечал рецензент газеты «Утро России»; «богатая и скупая книга замкнутых стихов, образ замкнутой души», по определению Вяч. Иванова. Это подведение итогов творчества поэта за первое десятилетие, художественный сплав традиций французской культуры и русской поэзии рубежа веков.

Сборник открывается характерным для молодого Волошина четверостишием. Это своего рода эпиграф ко всей книге:

...И мир, как море пред зарёю,
И я иду по лону вод,
И подо мной и надо мною
Трепещет звёздный небосвод...

Четыре строки порождают массу ассоциаций. Просматривается символистская концепция мессианства, избранничества поэта. Движение по лону вод вызывает определённые библейские аллюзии. Сразу же вспоминается: «Я только гроб, в котором тело Бога / Погребено». Или: «Не отходи смущённой Магдалиной – / Мой гроб не пуст...» Или: «Чьей рукой плита моя отвалена...» Поэт – это «освободитель божественных имён»,

божественной сущности, таящейся в людях, вещах, природе. Это бессмертный, неутомимый дух в его земной ипостаси, «себя забывший бог», тоскующий по Вселенной и вечности, но обречённый земным путям и трагедиям.

Поэтическое бытие воспринимается вне времени и пространства. Не случайно название небольшого цикла стихотворений: «Когда время останавливается». А пространство в данном случае лишается видимых границ. Звёздный небосвод, окружающий поэта, делает его соприродным космосу, «восхищает» от земли и обрекает на одиночество. Одиночество в философско-мировоззренческом плане – неизбежное состояние поэта. В дни мира и в дни войны...

И средь ладоней неисчётных
Не находил еще такой,
Узор которой в знаках чётных
С моей бы совпадал рукой, –

напишет Волошин в феврале 1913 года (нечётные числа воспринимались в эзотерическом смысле как мужские, чётные – как женские), а в ноябре 1919-го – завершит стихотворение «Гражданская война» хрестоматийно известной строфой:

А я стою один меж них,
В ревушем пламени и дыме
И всеми силами своими
Молюсь за тех и за других.

«Иду по лону вод...» Движение. Устремление «туда – за грань». Странничество. Этот мотив – один из ведущих у поэта назвавшего себя в расширенном варианте этого стихотворения-«эпиграфа» «Вечный Жид». Это и реальные странствия «пилигрима», и духовные «блуждания», поиски философской истины. Свещая свой путь, восходя к вершинам познания, поэт и художник остаётся как бы наедине с морем (из которого, согласно преданиям, родилась жизнь), с целым мирозданием. Наедине с историей человечества.

«Трепещет звёздный небосвод...» Трепещет. Этот глагол выбран поэтом не случайно. Он не только позволяет ощутить необъятную, постоянно меняющуюся картину космоса, но и определяет саму природу поэзии, которая, если вдуматься суть мерцание, нечто колеблющееся. Пример подали те же символисты, которые, как считал их оппонент С Городецкий, старались использовать «текучесть слова...» Теории Потебни устанавливают с несомненностью подвижность всего мыслимого за словом и за сочетанием слов; один и тот же образ не только для разных людей, но и для одного и того же человека в разное время значит разное. Символисты сознательно поставили себе целью пользоваться главным образом, этой текучестью, усиливать её всеми мерами Символ таким образом приобретает потенциальную возможность вбирать в себя бесчисленное множество значений, сопрягать «всё со всем».

У молодого Волошина поэтика недоговорённого, ускользающего, ноуменальная (вертикальная) система образов характерны Для многих стихотворений. Самая яркая иллюстрация вышесказанного – «звёздный венок», первый сонет которого открывается запоминающейся строфой:

В мирах любви неверные кометы,
Сквозь горних сфер мерцающий столяр –
Клубы огня, мятущийся пожар,
Вселенских бурь блуждающие светлы

Мы вдаль несём...

Неверные кометы, мерцающий стоjar, мятущийся пожар блуждающие светы – безграничный, колеблющийся, неуловимый в своей сущности мир...

И все же не следует считать, что в первое десятилетие XX века символизм является доминирующим художественным методом Волошина. В 1910 году он определяет свою творческую манеру в статье «Анри де Ренье» как новый реализм – синтез традиционного реализма XIX века, импрессионизма («реалистического индивидуализма») и символизма. Подобно многим поэтам своего поколения, Волошин не ощущает прямой зависимости от французских символистов, хотя и переводит несколько стихотворений П. Верлена и С. Малларме, которого английский поэт и искусствовед Э. Люци-Смит считает ключевой фигурой европейского символизма, поскольку в его творчестве есть всё то, что составляет родовую печать этого метода: осознанная двуплановость мира, смысловой герметизм, символ, вызывающий резкий душевный сдвиг, отторжение сферы искусства от реальной жизни и т. д.

Волошин к подобной эстетической системе относится избирательно. Придерживаясь установки на синтез (синэстезию), он не принимает то, что делает лирику герметически замкнутой, «храмом для посвящённых». Ему чужды те художники слова, которые, подобно Малларме, заключают «свои идеи в алхимические реторты, магические кристаллы и алгебраические формулы», уводят поэзию внутрь самой себя, в самодовлеющие замкнутые формы. Волошину импонирует Анри де Ренье, разъявший формальный строй и разбивший причудливые «амфоры». Заслуга этого поэта в том, что он придал стиху символистов чувственную сказочность, «неторопливую прозрачность, а новым символам – чёткость и осязаемость».

Русский поэт надолго усвоит творческий принцип Ренье – «воссоздать, обессмертить в себе самом и вне себя убегающие мгновения», через мимолётное выразить вечное. Излюбленный образ французского писателя – золотые осенние листья, исчезающие от порыва ветра, но оставляющие «запах Славы и Смерти». Цвет Смерти и Солнца, запах Славы и Смерти, сочетание Смерти и Эроса – в этих антиномиях, по Волошину, заключена природа поэтического творчества. «Воистину мудр лишь тот, кто строит на песке, сознавая, что всё тщетно в неиссякаемых временах и что даже сама любовь так же мимолётна, как дыхание ветра и оттенки неба», – цитирует Волошин лирическую миниатюру Ренье, сопрягая её с известным стихотворением последнего в собственном переводе (1910):

Приляг на отмели. Обеими руками
Горсть русого песку, зажжённого лучами,
Возьми... и дай ему меж пальцев тихо стечь.
Потом закрой глаза и долго слушай речь
Журчащих вод морских и ветра трепет пленный,
И ты почувствуешь, как тает постепенно
Песок в твоих руках... и вот они пусты.
Тогда, не раскрывая глаз, подумай, что и ты
Лишь горсть песка, что жизнь порывы воль мятежных
Смешает, как пески на отмелях прибрежных...

Совмещение мгновения и вечности, преходящего и неизбывного, Смерти и Эроса должно сочетаться с внутренним сознанием своего «я» («...подумай, что и ты / Лишь горсть песка...»). Творческий импульс даёт возможность ощутить внутри себя «весь великий сон земли». Почувствовать божественную целокупность мира – значит дать изображение «Лица Невидимого» в «медалях» творчества, которые сделаны «из глины сухой и хрупкой», потому что в этой хрупкости скрыта правда, роднящая их с мимолётностью всех явлений. «Всё преходящее есть символ», а всё мировое целое «находит себе отображение лишь в текущих и

преходящих формах». Божественные первообразы, платоновские эйдосы, идеальные сущности вещей и явлений напоминают о себе тем,

... что они были живым лицом
Того, что мы чувствуем в розах,
В воде, в ветре,
В лесу, в море,
Во всех явлениях
И в нашем теле
И что они, божественно, – мы сами...

Ортодоксальный символизм не устраивает Волошина своей тенденцией к усложнённым аллегориям, загадкам и шарадам, закрытому в себе образу, требующему разгадки. «Закристаллизованный» символ становится грубым и мёртвым. «Но с того момента, когда всё проходящее было понято как символ, исчезла возможность этой игры в загадки. Снова всё внимание художника сосредоточилось на образах внешнего мира», однако образах ускользающих, подобно прекрасной нимфе из лирико-философского этюда Ренье «Пленница»: «Ты убежала от меня, но я видел твои глаза, когда ты убежала. Рука моя знает вес твоей упругой груди, вкус, цвет... извив твоего исчезнувшего тела, за которым гонится моё желание...» Задача художника – закрепить стихом ускользающее мгновение.

Если традиционный реализм предполагает тщательную выписку деталей, подробностей и необходимость спрятать авторское «я» в обилии вещей, то новый реализм, считает Волошин, требует изображения не явлений мира, а получаемых от них впечатлений – так, чтобы через каждый образ проглядывало дно души поэта. Однако связь с символизмом ведёт к выражению в образе не только лирического «я», но и «мировой первоосновы человеческого самосознания».

Сам принцип художественного закрепления текущего мгновения, выхваченного из калейдоскопа жизни, восходит к эстетическим основам столь распространённого во Франции искусства импрессионизма, речь о котором шла выше. Однако в большей степени Волошина привлекает «логический переход от импрессионизма к символизму; впечатление одно говорит о внутренней природе нашего Я, а мир, опрозраченный сознанием человеческого Я, становится одним символом».

Следующая ступень – неореализм, метод, сопоставимый в образном плане с текучей поверхностью реки, на которой «видишь отражение неба, облаков, берегов, деревьев, а в то же время из-под этих трепетных световых образов сквозит тёмное и прозрачное дно с его камнями и травами». Внешний мир наслаивается на внутренний мир души художника и создаёт эффект двойного видения, глубинной перспективы. Сквозь настоящее просвечивает прошлое, мгновение раздвигает границы. Не так ли спустя десятилетие будет осознаваться и творчество самого Волошина, воспринявшего Смутное время, допетровскую эпоху сквозь призму усобицы XX века?..

Таким образом категория времени приобретает в волошинской философии творчества важнейшее значение, поэт трактует её в символично-мифологическом ключе. В 1909 году в альманахе «Золотое руно» (№ 11–12) было опубликовано небольшое эссе Волошина «Hogomedon», представляющее собой, условно говоря, первую часть своеобразной трилогии, включающей в себя, помимо упомянутой, статьи «Анри де Ренье» и «Аполлон и мышь», вошедшие потом в книгу «Лики творчества». Сближает их наличие сходных философских мотивов, разрабатываемых поэтом в стихотворениях и очерках: время и творчество, мгновение и вечность, Аполлон и Дионис как единство противоположностей...

Покровителя искусств Аполлона обычно называют Мусагет – предводитель Муз. Волошин же использует применительно к эллинскому богу более редкий эпитет – Горомедон (Hogomedon), что означает: вождь и распорядитель времени. В третьей строфе стихотворения «Дэлос», кстати, написанного, как и статья, в 1909 году, определения Аполлона

суммируются. Вспомним ещё раз:

Гневный Лучник! Вождь мгновений!
Предводитель Мойр и Муз!
Налагатель откровений,
Разрешитель древних уз!..

Аполлон-Мойрагет. «Водитель судьбы», пророк и оракул. Не в этом ли назначение поэта? Ведь это о себе, о своём даре и призвании пишет Волошин:

Я люблю держать в руках
Сухие, горячие пальцы
И читать судьбу человека
По линиям вещих ладоней...

(«Отроком строгим бродил я...», 1911)

«Вождь мгновений», Горомедон. И это закономерно: только искусство, творческое горение духа позволяет человеку ощутить «мгновенья, полные, как годы». Творческое бытие – вне времени и пространства. Истинная поэзия – это жизнь души, а душа не знает никаких ограничений. Миг творческого озарения или любовного единения вбирает в себя вечность. Одно из стихотворений поэта открывается строкой-призывом: «Возлюби просторы мгновенья...»

Волошинское отношение к мгновению коренным образом отличается от брюсовского расточительного упоения жизнью («Берём мы миги, их губя»). У Волошина – не уничтожение, а созидание. Ведь каждый миг вбирает в себя вечность, а потому эти «лёгкие звенья» не должны «спаяться в трудную цепь».

Итак, единственная ощущаемая форма времени – знак вечности, по Волошину, – это мгновение, остановить которое неподвластно никакому Фаусту. Только поэт, художник может удержать «ускользание мгновения», создать «гробницу формы» для времени, протянув «алмазный мост между бытием и тем, что вне бытия» – жизнью духа, вдохновением, «шестым чувством», насылаемым Мусагетом. Так кто же такой этот покровитель искусств и вдохновитель творчества? Внешняя по отношению к поэту сила? Отнюдь нет. Аполлон-Горомедон – это само время, которое, согласно Платону, есть подвижный образ вечности и которое, как и вся Вселенная, внутри нас, о чём поэт напоминает и в стихотворении «Подмастерье» (1917). Время, о котором почитаемый Волошиным Поль Клодель говорит как о «внутреннем времени» (память есть «внутреннее зрение духа»). Это и есть искусство, творимое в потоке времени, самой истории, струящейся в наших нервах и артериях.

По убеждению Волошина, «вся история человеческих деяний записана в складках моего мозга, вся история зверя жива в бессознательных сокращениях моих мышц, очаг сердца поддерживает в моём теле температуру того Океана, из которого вышло всё живущее на земле, строение костей моих учит меня тому, как строились горы...» И нет ничего удивительного в том, что рука современного человека, сжимающая кремневый нож, испытывает и невольно «повторяет то напряжение мускулов плеча, которое наносит удар». Рукоятка древнего ножа с выступами для пальцев и есть та самая гробница формы, в которую вливается временной поток из прошлого и будущего и которая «расцветает неускользящим, но отныне от вещества рождающимся мгновением».

На этом поэт делает упор: мгновение, творческое озарение рождается от вещества. И не просто от вещества, неодушевлённой материи. Важно помнить, что

... всюду – и в тварях, и в вещах – томится
Божественное Слово,

Их к бытию призвавшее...

Задача поэта – назвать и вызвать «всех духов – узников, увязших в веществе...» (стихотворение «Подмастерье»), Да и сам поэт (как помним) – «только гроб, в котором тело Бога / Погребено...» За восемь лет до «Подмастерья» и за год до написания стихотворения «Склоняясь ниц, оваян ночи синью...», откуда взята приведённая выше строка, Волошин использует сходный философско-поэтический образ в комментируемом эссе: «О, радостное тело моё, ты лавина, которая сорвалась с уст Божьих в тот миг, когда времена времён были низвергнуты в бытие, ты лавина, образовавшаяся стремительным падением моего Я в вещество, ты моё прошлое, сжавшееся в плоть, оживотворённую кровью, которая в темноте моих жил несёт необъятности рассыпавшихся когда-то вне меня звёздных вселенных». Поэт – это «себя забывший бог», сосуд Откровения, заключающий в себе (Волошин с этого начинает свою статью) имя «того, кто не в небе, а в звёздных глубинах человеческой души...». И это вызывает ассоциации уже не только с языческим богом...

Художник – не творец, а подмастерье. Ведь как поэт он говорит языком Бога, как скульптор освобождает божественную сущность (имя), таящуюся в веществе, как музыкант даёт выход божественной гармонии, облекая её в звуки. То есть является подручным Творца. Об этом же, правда, несколько по-другому, говорит и близкий Волошину по духу творчества Вяч. Иванов: «Задачу поэзии была заклинательная магия ритмической речи, посредствующей между миром божественных сущностей и человеком... Средством же служил „язык богов“, как система чаровательной символики слова с её музыкальным и орхеистическим сопровождением...»

Всё это объясняет полемический тезис Волошина: «Живописец, скульптор, архитектор – ты не творец; ты лишь воспитатель вещества...» Ведь «всё, прежде чем начать существовать, как воля, как форма, как лик, раньше было словом», которое ныне «из глубины темницы подаёт свой голос поэту и ждёт от него своего имени, своего освобождения». Подаёт голос именно поэту, так как в ряду других искусств поэзии предоставлены большие возможности. Царственная наука слова «творит в стихии будущего», в то время как музыка – «искусство памяти», а пластика – выражение настоящего, просветление жизнью и пламенем духа «закланных» в веществе мгновений.

Не слишком ли всё это категорично? Смотря из чего исходить... Ведь перед нами не научное исследование философии творчества, а скорее лирико-эзотерические импровизации поэта.

Провидческую силу поэзии подтвердила судьба самого Максимилиана Волошина, предугадавшего апокалиптические события в истории России. Но ведь рассмотрел он их, ощутив единство времён, когда прошлое вдруг обернулось настоящим, явив грозное предупреждение будущему, то есть нам, сегодняшним. Таким образом, поэзии доступны те сущности, которые выражает собой пластика («Остановись, мгновенье!») и музыка («Вспомни самого себя!»). «Царственность» «науки слова» обусловлена не столько тем, что она «творит в стихии будущего», сколько тем, что слово – это «принесение в жертву самого себя», ибо «оно питается живою кровью возможного». С этим трудно не согласиться, как и с тем, что слова всегда в конфликте с человеческими деяниями. Аполлон-Мойрагет превращает поэта скорее не в Мелампа, а в Кассандру, слова которой, «найденные и точные, должны находиться в разладе с деяниями по самой природе своей». Слова эти (вспоминается поэма «Бунтовщик» из книги «Путями Каина») –

...голос вопиющего в пустыне
Кишащих множеств, в спазмах городов,
В водоворотах улиц и вокзалов –
В безлюднейшей из всех пустынь земли.

«Поэтому, – возвращаемся мы вновь к статье „Ногomedon“, – только неверные слова

могут быть согласованы с поступками...», с поведением «кишащих множеств». И далее – самое загадочное, многозначительное: «Слово не есть ли деяние, спасённое в самой сущности его, деяние, которому я не дал расточиться в напрасном свершении»... Как понимать этот парадокс? Возможно, следует вспомнить, что Волошин был не согласен с гётевским Фаустом, исправившим в библейском тексте основополагающий тезис: «В начале было Слово» на другой: «В начале было деяние...» Ему гораздо ближе Аксель из одноимённой трагедии Вилье де Лиль-Адана, воскликнувший: «Я слишком много думал, чтобы унизиться до действия!» То есть до прагматики. До низведения поэтических мгновений в пределы обыденности.

В статье, посвящённой творчеству Вилье де Лиль-Адана, которая открывает книгу «Лики творчества», М. Волошин приходит к выводу: «Творчество всегда есть избрание того, что могло быть и уже не случится в жизни» – таинство, не поддающееся ремесленническому «снижению», дискредитируемое в прагматическом мире расчёта и будничной логики. Однако, в отличие от покончившего с собой Аксея, русский поэт не отвергает искушения жизнью, хотя, подобно «французскому Кириллову», отдаёт себе отчёт в том, что помимо обычных людских соблазнов, это значит «принять... все горести, которые готовит нам завтра, все пресыщения, все болезни, разочарования...», а вместе с тем – «все гневны будущих времён», непонимание современников, разделить участь Серого ангела.

Позднее, в очерке «Анри де Ренье», поэт заговорит о соотношении жизни и смерти, деяния и слова уже по-другому: «...люблю человека за то, что он смертен, ибо смертность его здесь знак бессмертия, люблю мгновение, потому что оно проходит безвозвратно и безвозвратностью своей свидетельствует о вечности, люблю жизнь, потому что она меняющийся, текущий, неуловимый образ той вечности, которая сокрыта во мне...» Путь постижения вечного начинается с конкретных жизненных проявлений и «лежит только через эти призрачные реальности мира...» Для поэта Волошина земная жизнь в её мельчайших проявлениях и космос, жизнь Вселенной, едины. «Всё имеет значение... Каждое впечатление может послужить дверью к вечному», лишь бы всё преходящее «было понято как символ».

«Всё преходящее есть символ» – слова Мистического хора, звучащие в финале «Фауста» («Лишь символ всё бренное, / Что в мире сменяется...»). Задолго до французских «проклятых поэтов» Гёте пришёл к пониманию символа как «образа, сфокусированного в зеркале духа и, однако, сохраняющего тождество с объектом», как представления всеобщего частным «не как сон или тень, но как живое мгновенное откровение непостижимого». И, наконец, то главное в словах Гёте, что находил Волошин и в произведениях Ренье: «Истинное, совпадая с божественным, никогда не допускает непосредственного познания. Мы созерцаем его только в отблеске, в примере, в символе, в отдельных и родственных явлениях. Мы воспринимаем его как непонятную жизнь и не можем отказаться от желания всё-таки понять его». Лирическая тайнопись Волошина, автора «двойного венка» сонетов, убедительно иллюстрирует эту мысль.

Если французская культура прививала поэту дисциплину художественной формы, обогащала палитру изобразительных приёмов, то славяно-германская «безмерность духа» пронизывала его творчество изнутри, способствовала рождению философско-эзотерических концепций, вела к постижению мира как «открытой книги», которую, прочитывая, человек принимает в себя. Отсюда – известный волошинский тезис: «Человек – это книга, в которую записана история мира», – мы встречаем его среди записей 1907 года. Отсюда же – вольная интерпретация афоризма А. Бергсона: «Всюду, где есть жизнь, существует свиток, в который время вписывает себя». Под свитком подразумевается именно жизнь человека, художника, поэта.

Впервые запечатлеть «свиток» своей жизни, издать книгу стихов Волошин задумал, как уже отмечалось, летом 1904 года. В конце 1906 года появилась потребность издать сразу два сборника: мистических стихов, под названием «Ad Rosam» («К Розе») и «описательных, лирических и общественных», объединённых заглавием «Годы странствий». Но, как мы знаем, этому замыслу также не дано было осуществиться.

Заслуживает внимания само желание вычленить именно мистические стихи под заголовком, восходящим к символу Розенкрейцеров (Братства Розы и Креста). Прочитав в этой связи «Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии» М. П. Холла: «Символом Братства Розенкрейцеров было изображение розы, распятой на кресте... Красный цвет розы говорит о крови Христа, а золотое сердце, скрываемое в середине цветка, соответствует духовному золоту, скрытому в человеческой природе... Роза символизирует сердце, а сердце всегда понималось христианами как эмблема добродетельной любви и сострадания точно так же, как природа Христа является персонификацией этих добродетелей». Предполагалось, что настоящим «Розенкрейцером или Масоном сделаться нельзя; им можно стать только путём роста и развёртывания своей божественной власти над собственным сердцем», через искупление человека, предполагающее соединение его низшей, временной природы с высшей.

Всё это свидетельствует, во-первых, о скрытых процессах, происходивших в душе поэта и не всегда прямо обозначавшихся в его разговорах и литературном творчестве; во-вторых – о его стремлении затронуть своими стихами лучшие, наиболее светлые стороны человеческой природы; в-третьих – о ранней приверженности Макса, выражаясь словами Цветаевой, к «тайному учению о тайном».

Две «определяющие особенности» поэта М. Волошина, проявившиеся в его книге «Стихотворения. 1900–1910», это «импрессионизм и оккультизм», как отметил в «Письмах о русской поэзии» М. Кузмин (Аполлон, 1910, № 7). Об импрессионизме Волошина, в частности его цикла стихов «Париж», мы уже говорили. Об оккультизме поэта можно говорить бесконечно. Поставим на место этого термина другие понятия – духовидение, или духовные искания, мистическое мировосприятие, эзотерические опыты, которые также неоднократно фигурировали в творческой биографии нашего героя, как и вообще в художественно-литературном обиходе Серебряного века. Постараемся выделить главное – применительно к первой книге стихов поэта.

Годом своего «духовного рождения» сам Волошин называет в «Автобиографии» год 1900-й, во многом связывая прививку духа с творчеством Вл. Соловьёва – его «Тремя разговорами» и «Письмом о конце всемирной истории». Однако в более широком смысле, как уже говорилось, философия и лирика Соловьёва, его софиология оказали существенное влияние на целое поколение молодых поэтов, в том числе и на М. Волошина. В первой книге его стихов это влияние весьма ощутимо. Волошин был близок к восприятию идеала старшего философа – «Жены, облечённой в Солнце» из «Откровения Иоанна Богослова», которая «должна явить истину, родить Слово». Основную идею теологемы Софии формировали в понимании Соловьёва традиции православной церкви. Как впоследствии и Волошин («Владимирская Богоматерь»), он в значительной мере опирался в своих построениях на иконописные образы.

Хотя само имя Софии ассоциировалось с церковью Святой Софии в Константинополе, византийское понимание божества как чисто идеальной субстанции не соответствовало, по мнению Соловьёва, исконной вере русского народа, который был склонен к телесно-чувственному его восприятию, что, в частности, нашло выражение в строительстве софийных храмов в Новгороде и Киеве. В качестве олицетворения Софии философ упоминает древнерусскую икону, на которой изображена сидящая в центре, на престоле, женская фигура, окружённая Богородицей, Иоанном Крестителем и вознесённым над ней Христом. Женская фигура – это, по сути дела, богочеловеческая идея, проявлениями которой являются Христос, Богородица и Креститель. Посвящая свои храмы Святой Софии, «субстанциальной премудрости Бога, – пишет Соловьёв в книге „Россия и вселенская церковь“, – русский народ дал этой идее новое выражение, неизвестное грекам (которые отождествляли Софию с Логосом)».

Ранее мы уже останавливались на стихотворении Волошина «Портрет» (1903), написанном как бы от лица возлюбленной. Женский образ соотносится здесь с иконописью

(«Я жидкий блеск икон в дрожащих струйках дыма»), однако скорее в эстетическом, чем религиозно-философском плане:

Там, где фиалки и бледное золото
Скованы в зори ударами молота,
В старых церквях, где полёт тишины
Полон сухим ароматом сосны...

Как обычно, большое значение поэт придаёт цвету. «Фиалки» и «бледное золото», голубой и жёлтый, вызывают ассоциации как с полотнами художников Раннего Возрождения, так и с цветами иоанновского масонства (цвет золота и небесной лазури). Заметим, что лазурь – излюбленный цветовой символ Вл. Соловьёва и А. Белого. Символ запредельности духа, осязаемой вечности. У Волошина в стихах, обращённых к Сабашниковой, преобладает синий цвет («И боль пришла, как тихий синий свет»; «Ты живёшь в подводной сини / Предрассветной глубины»), который суть «воздух и дух, мысль, бесконечность, неведомое» («Чему учат иконы»). Символика цвета в данном случае никак не связана с образом Софии.

Программным же произведением, посвящённым Вечной Женственности, можно считать стихотворение Волошина под названием «Она» (1909). Заглавный символ вбирает в себя весь «сон веков», весь строй художественно-мифологической образности. Микенская Афродита, Таиах, Мона Лиза... Фигурируют здесь и «лики восковых мадонн», ассоциирующиеся со скульптурой Богородицы, виденной поэтом в Севилье во время религиозного шествия (1901). Как уже говорилось, для Волошина «Царевна Солнца Таиах» – символ такого же плана, что и «Жена, облечённая в Солнце» для Соловьёва, понимающего этот образ как антропологически, так и богочеловечески, что служило поводом для обвинения философа в разночтениях. Но если у Волошина вечная женственность уравнивается бытийным началом («улыбкой женщин в миг объятья»), то у Соловьёва преобладает всё же космический принцип. Однако в обоих случаях главным остаётся выражение сверхжизненной, победительной красоты, разрушающей злые силы и ведущей к спасению мира.

Высоко ценил Соловьёва как «ясновидца» и носителя «Христового импульса» Рудольф Штейнер. Немало места в его духовных поисках занимают размышления о «Девственной Софии» (что отразилось в лекциях «Евангелие от Иоанна»), которую он называет «самодухом человека»: София – это «очищенная часть человеческой души, вполне освобождённая от всякого ложного эгоизма, от всех нечистот; душа, которая способна родить в себе Слово Божье, т. е. Христа, как выражает это Павел».

Именно Рудольф Штейнер с его антропософскими откровениями в значительной мере определил следующий «период больших личных переживаний романтического и мистического характера» в жизни Максимилиана Волошина (о влиянии Вячеслава Иванова уже говорилось). Разумеется, далеко не всё здесь представляется ясным. Скорее напротив. Даже близко знавшая поэта Марина Цветаева, называя Макса «знающим», «пантеистом», «гётеянцем», не пытается нащупать «мост к его штейнерианству, самой тайной его области», о которой ничего не знает, «кроме того, что она в нём была, и была сильнее всего». Что ж, будем судить о глубине погружения поэта в эту «область» по его стихам. Но сначала, никоим образом не претендуя на полноту изложения всего свода антропософского учения, остановимся на его частных моментах, имеющих отношение к Волошину.

Как уже отмечалось, Рудольф Штейнер и его последователи считали, что человек в стадии своего земного воплощения является промежуточной фазой эволюции его духовного «я». Кроме физического мира, доступного чувственному восприятию, существуют и другие сферы. Материальный мир представляет собой лишь сгущение элементов этих сфер. Материя вторична, она возникла и развилась из духа. Это же можно сказать и о земном шаре. Прежде чем дойти до своей нынешней стадии, он проходил через три фазы телесного

воплощения, перемежаемые состоянием чистой духовности. Первое планетарное воплощение земли – Сатурн (Сатурническая стадия), второе – Солнце, третье – Луна. (При этом не следует путать и отождествлять эти воплощения земного шара с небесными телами Солнечной системы, имеющими те же названия.)

На первой стадии своего существования Земля, лишённая вещественности, не содержит в себе ничего плотного, жидкого и даже газообразного. Она окружена некоей специфической сферой, состоящей из духовных существ – «духов воли», «духов мудрости», «духов движения», «духов огня» и т. д. На самой Земле обитают «тепловые существа», являющиеся прапраародителями будущего человечества.

В Солнечной фазе Земля приобретает уже газообразную основу; предшественники человеческих существ принимают определённую форму, а вместе с ней – зачатки сознания, способности движения и ряд других свойств. На Лунной стадии сгущение духа ведёт к появлению жидкой субстанции, а дочеловеческие существа уже обладают желаниями, сознанием (близким по своей природе к сновидению) и дыханием.

В своём четвёртом воплощении Земля проходит три этапа развития: доатлантический, атлантический и послеплатонический (современный, или послеледниковый). Окончательно формируется земная твердь, жидкая среда, воздух, завершается процесс образования человечества.

Без знания этой антропософской концепции невозможно, как уже говорилось, даже приблизиться к восприятию волошинских стихотворений «Сатурн», «Солнце» и «Луна». Пожалуй, наиболее показательным в этом плане представляется сонет «Сатурн» (1907), потому приведём его полностью:

На тверди видимой алмазно и лазурно
Созвездий медленных мерцает бледный свет.
Но в небе времени снопы иных планет
Несутся кольцами и в безднах гибнут бурно.

Пусть тёмной памяти источенная урна
Их пепел огненный развеяла как бред –
В седмичном круге дней горит их беглый след.
О, пращур Лун и Солнц, вселенная Сатурна!

Где ткало в дымных снах сознание-паук
Живые ткани тел, но тело было – звук,
Где лился музыкой, непознанной для слуха,

Творящих числ и воль мерцающий поток,
Где в горьком сердце тьмы сгущался звёздный сок,
Что тёмным языком лепечет в венах глухо.

Здесь открывается целая галерея образов антропософской космогонии, и почти духовное состояние Земли на первой стадии своего существования (у Волошина – сгущение звёздного сока), и идея Штейнера о том, что в космическом становлении человека участвуют духи воли («творящих числ и воль мерцающий поток»), и то, что Земля и нечто предшествующее человечеству состояло сначала из «воли», потом из «тепла», наконец, из «света» («мерцающий поток») и звука («живые ткани тел, но тело было звук»). Не случайно очень высоко ценила этот сонет Анна Минцлова. Сразу же после его написания в апреле 1907 года она написала поэту письмо, в котором просила его рассказать о «Сатурне» – «о том Сатурне, где витали – не люди ещё, нет! но призрако-люди...».

Практически у всех народов мира встречаются мифы, где главный персонаж – Луна, находящаяся в тех или иных отношениях с Солнцем. Если Сатурн характеризовался, в

частности алхимиками, как андрогин, подчёркивалась неопределённость его рода, то Солнце и Луна ассоциировались с конкретными родо-половыми признаками. Солнце – начало мужское, божественное, сопрягающееся со штейнеровским представлением о Христе Иисусе, «Солнечном духе», поящем «злое сердце мрака» «своею солнечною кровью» (Штейнер видел в Христе «солнечное существо, совершившее на земле мистерию Голгофы», напоившее землю своей кровью и открывшее новую эру в её истории). Но столь же правомочны параллели и с Иисусом Христом, которого православный тропарь величает «Солнцем Правды». Луна, напротив, начало женское, «люциферическое», что неоднократно подчёркивал сам Волошин, начало зловещее, враждебное человеку. Но для каждого из этих образов-сим-волов характерно и равновесие противоположностей. Луна – «хрустальный труп» (смерть), но и «владычица зачатий» (жизнь). Солнце – «невозвратимое», свет уходящий, гаснущее светило. Оно – одинокий «тоскующий гигант», хотя лучи его направлены ко всему и всем. (Не могут не возникнуть ассоциации и с самим поэтом: с его одиночеством, особенно в дни войны, с молитвами за «тех и других».)

Приверженцы антропософских знаний считали, что перед самым моментом земного воплощения человеческое «я» переживает мгновение ясновидения: перед ним как бы развёртывается свиток его будущей жизни. Не это ли подразумевается в первой строфе стихотворения «Солнце»?

Святое око дня, тоскующий гигант!
Я сам в своей груди носил твой пламень пленный,
Пронизан зрением, как белый бриллиант,
В багровой тьме рождавшейся вселенной.

«Багровая тьма рождавшейся вселенной», очевидно, соответствует второй, Солнечной, стадии существования Земли, когда она принимает газообразный характер, а дочеловеческие существа приобретают определённую форму и начальную степень сознания. Вторая строфа, по-видимому, связана с постоянно возникающей у Волошина темой ухода в «чресла ночи» (вечности) и возвращением человеческого «я» к земной жизни, к «Истоку Дня». Впрочем, возможны и другие варианты прочтения «Солнца», на что, собственно, и ориентирует третья строфа:

Невозвратимое! Ты гаснешь в высоте,
Лучи призывные кидая издалёка.
Но я в своей душе возжгу иное око
И землю поведу к сияющей мечте!

Трактовка её может быть как интимно-лирической, так и пространно-романтической, как специфически антропософской, так и христианско-эзотерической. Не исключены связи с теософской концепцией существования двух солнц – Солнца земного и Солнца Вечного, духовного, являющегося источником высшей мудрости.

Возникают ассоциации и со скандинавской мифологией, с её верховным богом Одинем, который должен был отдать свой глаз в залог приобретения высшей мудрости и знания. Глаз этот и есть «Солнце, всеосвещающее и всепроникающее, тогда как другой глаз – Луна, чьё отражение смотрит из Глубины и которая, заходя, погружается, наконец, в Океан» (Е. П. Блаватская «Тайная доктрина»). Это уже мостик к сонету Волошина «Луна», предоставляющему столь же (если не более) богатый материал для интерпретации.

Этот сонет посвящён не столько Луне как третьей стадии существования Земли, сколько одному из центральных образов различных астрологических и демонологических теорий. «В наиболее распространённых и точных интерпретациях Солнце рассматривается в качестве космической редукции к мужскому могуществу, а Луна – к женскому началу. Это означает, что активные качества (рефлексия, здравомыслие и сила воли) относятся к

солнечным, а пассивные (воображение, чувство и восприятие) – к женским... С неизменным постоянством Солнце как астральное тело обнажает сущность вещей, в отличие от Луны, отражающей лишь меняющиеся явления» (Х. Э. Керлот «Словарь символов»). Чувственность и переменчивость Луны соотносится у Волошина со стихией воды («Царица вод, любовница волны!»), ночная ипостась – с «тоской любви» и меланхолией, зыбкость и призрачность – со сновидениями. В первом сонете венка сонетов «Lunaria» (1913) Волошин сконцентрирует эти настроения:

Тоской любви в сердцах повторены
Твоих лучей тоскующие струны,
И прежних лет волнующие луны
В узоры снов навеки вплетены.

Луна как символ женского начала. Луна, ассоциирующаяся с магией и смертью, заключающая в себе нечто зловещее («Луна есть оккультная Тайна из Тайн и скорее символ зла, нежели добра», как определяла её Блаватская), – этот образ так или иначе соответствовал тогдашним (1907) настроениям поэта. Эмоционально закономерным представляется его обращение к «яростной Гекате», трёхликой богине мрака и преисподней, ночных призраков и чародейств. Возможно, в поэтическом сознании Волошина это соотносилось с мрачными таинствами и болезненными ритуалами литературной жизни Петербурга.

В сонете, однако, просматривается и специфически антропософский смысл. Согласно штейнеровским воззрениям, от Земли в момент образования жидкой субстанции отделяется небесное тело, из которого формируется Солнце. В период же возникновения твёрдой материи от Земли отторгается Луна, концентрирующая в себе те элементы, которые способствовали бы чрезмерному земному затвердению, что, в свою очередь, исключило бы возможность вселения душ в тела. Не с этими ли положениями связана концовка сонета «Луна»:

...И сладостен и жутко безотраден
Алмазный бред морщин твоих и впадин,
Твоих морей блестящая слюда –

Как страстный вопль в бесстрастности эфира...
Ты крик тоски, застывший глыбой льда,
Ты мёртвый лик отвергнутого мира!

Таким образом, считают антропософы, Луна оказывает существенное влияние на развитие человеческого рода. Луна, как и олицетворяющая её Диана, – «владычица зачатий», родовспомогательница, что особенно ощутимо во втором сонете венка:

...Узывная, изменчивая, – ты
С невинности снимаешь воск печатей.

Внушаешь дрожь лобзаний и объятий,
Томишь тела сознаньем красоты
И к юноше нисходишь с высоты
Селеною, закутанной в гиматий.

...Вздуваешь воды, чрева матерей
И пояса развязываешь платий,
Кристалл любви! Алтарь ночных заклятий!

Именно с отделением Луны от Земли возникает разделение человечества по половому признаку.

Сообщая М. В. Сабашниковой о задуманных стихах «планетного» цикла, Волошин, в частности, пишет: «При разрыве с каждой планетой бывает страшная трагедия, которая и заложена в той стихии, которая выработалась на этой планете. Кровь – трагедия Сатурна. Зрение и ощупь – трагедия Солнца. Пол – трагедия Луны». Шесть лет спустя в венке сонетов «Lunaria» поэт ещё более расширит мифологическую и «научную» базу своей символики, возведя её к древнегреческой философии Фалеса и Анаксимандра, поэтическому творчеству Гесиода и Феокрита, астрономическим построениям Кеплера и Гримальди, математике Джероламо Кардано и конечно же «Тайной доктрине» Е. П. Блаватской.

«Солнце» нередко объединяют с уже упоминавшимся стихотворением «Кровь» («...кровь возникла на той планете, что была древнее солнца...»). Человеческий дух сопричастен тайнам вселенных; кровь также «знает больше человека»:

...И мысль рванулась... и молчит.
На дне глухая кровь стучит...
Стучит – бежит... Стучит – бежит...
Слепой огонь во мне струит.
Огонь древней, чем пламя звезд,
В ней память тёмных, старых мест.
В ней пламень чёрный, пламень древний.
В ней тьма горит, в ней света нет,
Она властительней и гневней.
Чем вихрь сияющих планет...

С антропософской точки зрения прочитываются и заключительные, несколько загадочные, строки этого стихотворения:

Зачем во тьму кровосмешений,
К соприкосаньям алых жал
Меня – Эдипа, ты послал
Искать зловещих откровений?

И здесь требуется небольшой теоретический экскурс. Ещё Блаватская делала упор на различии между преходящей видимостью человека и его подлинным существом. Она сравнивала истинное метафизическое «я» человека с актёром, а являющуюся на земле личность – с ролью, которую он исполняет на жизненной сцене. Как у актёра бывает много ролей, так и человеческая сущность выражает себя на земле через многие проявления.

...И бродит он в пыли земных дорог, –
Отступник жрец, себя забывший бог,
Следя в вещах знакомые узоры.

Он тот, кому погибель не дана,
Кто, встретив смерть, в смущеньи клонит взоры,
Кто видит сны и помнит имена, –

напишет Волошин в одиннадцатом сонете «Corona Astralis». Поэт – «себя забывший бог», Серый ангел, тоскующий по вечности.

У Волошина в четвёртом стихотворении цикла «Когда время останавливается» есть такие строки:

Да, я помню мир иной –
Полустёртый, непохожий,
В вашем мире я – прохожий.
Близкий всем, всему чужой.
Ряд случайных сочетаний
Мировых путей и сил,
В этот мир замкнутых граней
Влил меня и воплотил.

Считается, что каждая прежняя земная жизнь непосредственно связана с последующим воплощением. Новые переживания человека, его внутренний мир в определённой степени зависят от тех, что были в прежней жизни. «В жизни человеческий Дух, – пишет Р. Штейнер в книге „Теософия“, – является повторением самого себя, с плодами своих прежних переживаний в прошлых жизнях». Эта взаимно-относительная связь земных воплощений в чём-то сродни индийской карме. Кармический закон, определяющий цикл телесных воплощений, очевидно, и имеет в виду поэт, уподобляя его античному року, а себя самого – Эдипу, брошенному в мир зловещих предопределений.

Забегим немного вперёд. В написанном десятью годами позже стихотворении «Материнство» (1917) эти умонастроения получают дальнейшее развитие:

Кто нас связал и бросил в мир слепыми?
Какие судьбы нами расплелись?
Как неотступно требуешь ты: «Имя
Своё скажи мне! Кто ты? Назовись».
Не помню имени... но знай: не весь я
Рождён тобой, и есть иная часть,
И судеб золотые равновесья
Блюдёт вершительная власть...

Помимо антропософии, толчком к появлению этого стихотворения послужило и частное событие (правда, мистического свойства) – сон Елены Оттобальдовны, рассказанный сыну в письме от 27 июня 1915 года. «Она видела, что она будто меня настойчиво спрашивает: „Макс, скажи мне своё имя?.. имя?..“ – пересказывал материнский сон Волошин художнице Ю. Л. Оболенской в письме от 9 сентября 1915 года. – Спрашивает много раз, с отчаянием. А я молчу».

Сон матери поэта отсылает нас и к диалогу Платона «Кратил», где философ рассматривает вопрос о «правильности имён», устанавливаемых не человеческим, а божественным разумом. Каждое «правильное» имя заключает в себе эзотерический смысл. Посвящение в глубинный смысл имён, согласно платоновскому Сократу, есть обретение тайного знания вещей и явлений. «Кто знает имена, тот знает и вещи» и «кто постигнет имена, тот постигнет и то, чему принадлежат эти имена». Но есть и обратная сторона этого знания. «Кто видит сны и помнит имена, – / Тому в любви не радость встреч дана, / А тёмные восторги расставанья!» – так характеризует Волошин в «Corona Astralis» трагедию поэта, «себя забывшего бога», ослеплённого «светом дня» (истины) и томимого памятью о «покинутой Вселенной».

Антропософские мотивы слышатся и в последующих строках стихотворения «Материнство»:

Кто, возлюбив другого для себя,
Плоть возжелал для плоти без возврата,
Тому в свершении расплата:

Чрез нас родятся те, кого, любя,
Связали мы желаньем неотступным...

В антропософском понимании путь к новому земному воплощению проходит через несколько стадий: период очищения человеческого «я», затем долгий процесс самоусовершенствования за счёт перехода во всё более высокие области духовного мира и, наконец, постепенное образование нового астрального тела. В дальнейшем оно попадает под контроль высших духовных сил, которые и руководят последующим этапом возвращения «я» к земной жизни, направляя астральное тело к той паре земных людей, которые ему предназначены и могут дать соответствующую оболочку из физического и эфирного тел, то есть осуществить новое земное рождение.

«Как вихри мы сквозь вечности гонимы...» – этот навеянный антропософией образ «стягивает» многие произведения Волошина разных лет.

«„Материнство“ образует параллель к „Пещере“,» – писал поэт А. М. Петровой 17 июля 1917 года, посылая ей стихотворение. А двумя годами раньше, сразу после его написания, в послании к М. С. Цетлин от 15 сентября 1915 года пояснял: «Мне кажется, что в мировой гармонии у чувственности – явления по самому существу противоположного любви – нет иного объяснения, кроме того, что так в нашем мире проявляется чьё-то желание воплощения». Антропософский смысл «Пещеры» приобретает, пожалуй, ещё более отчётливое звучание:

О, для чего с такою жадной грустью
Мы в спазмах тел палящих ищем нег,
Устами льнём к устам и припадаем к устью
Из вечности текущих рек?

Наш путь закрыт к предутренней Пещере:
Сквозь плоть нет выхода – есть только вход.
А кто-то, за стеной, волнуется и ждёт...
Ему мы открываем двери...

«Пещера», в свою очередь, «образует параллель» с более ранним стихотворением «Грот нимф», речь о котором шла выше. По поводу этого сонета Волошин, как мы помним, писал Сабашниковой: «Дух должен причаститься плоти... Надо войти в таинственную Пещеру Нимф, где водные нимфы ткут пурпуровую пряжу жизни, где один вход для богов и один выход для людей. Это святая пещера зачатий...»

Таким образом, Волошин не остался в долгу перед лесными змеями из ивановского «Сна Мелампа», открывшими эзотерические тайны вселенной («Тайно из вечности в вечность душа воскресает живая»). Подобно тому как Меламп в жизни, поэт в своём творчестве сделал попытку стать «тенью грядущего, оком в ночи, незаблудным вожатым».

После разрыва с Маргаритой Сабашниковой пессимистические, антропософско-мистические настроения художника усиливаются. Их кульминацией можно считать веночек сонетов «Corona Astralis» (1909). Это, по словам Волошина, его «отношение к миру», заключающее в себе синтез религии, науки и философии. Это сплав знания и откровения, разума и эзотерических прозрений, уверенности художника в своих духовных возможностях и его преклонения перед тайнами вселенной и вечности.

О, пыль миров! О, рой священных пчёл!
Я исследил, измерил, взвесил, счёл,
Дал имена, составил карты, сметы...

Но ужас звёзд от знанья не потух.

Мы помним всё: наш древний, тёмный дух,
Ах, не крещён в глубоких водах Леты!

Было бы неверно прочитывать венки сонетов исключительно односторонне – с позиции антропософии, буддизма или ортодоксального христианства. Здесь необходимо учитывать все возможные точки зрения.

И всё же определяющим, исходным пунктом восприятия «Звёздного венка» следует признать антропософское ясновидение, контакты с гиперфизической реальностью, астральными мирами, ощущение Вселенной внутри себя:

Гробницы Солнца! Миров погибших Урна!
И труп Луны, и мёртвый лик Сатурна –
Запомнит мозг и сердце затаит:

В крушеньях звёзд рождалась мысль и крепла,
Но дух устал от святого пепла, –
В нас тлеет боль внежизненных обид!

(VI)

«Боль внежизненных обид» отсылает нас к образу Эдипа из стихотворения «Кровь». Здесь та же расплата души за прожитые когда-то жизни – кармический рок.

«Ах не крещён в глубоких водах Леты / Наш горький дух, и память нас томит...» Память Серого ангела не может быть поколеблена «крещением» в реке Лете, дающей забвение. Она вбирает в себя не только прошлые жизни души, но и («Мы помним всё...») фрагменты до- и внечеловеческого бытия: «бег планет» и «мысль земли».

Потому-то не подлежит «звёздный дух» «забвению ночей». Отсюда – столь частые у Волошина: «день немеркнущих ночей», «светы» «полночных солнц» и т. д., что соответствует духовному озарению, ясновидению, разрывающему «тьму» обыденного мировосприятия.

В «Звёздном венке» отчётливее, чем где-либо, ощущается драма человеческого духа, наследника всей вселенной: тоска и память о вечности не дают ему полностью «причаститься земле», по которой он, утративший цельность духа и воплощённый в грешное тело, проходит «изгнанником, скитальцем и поэтом». Этот «бездомный долгий путь назначен» ему «судьбой»; «себя забывший бог» должен выдержать земные испытания.

Закрыт нам путь проверенных орбит,
Нарушен лад молитвенного строя...
Земным богам земные храмы строя,
Нас жрец земли земле не причастит.

Безумьем снов скитальный дух повит.
Как пчёлы мы, отставшие от роя!..
Мы беглецы, и сзади наша Троя,
И зарево наш парус багрянит...

В мистико-антропософском пространстве этого второго сонета выделяется мифологический образ пчелы, пчелиного роя. Известно, что в орфическом учении пчёлы были воплощением души, не только по ассоциации с мёдом, но и потому, что они перемещаются роем, подобно душам, которые, как полагали орфики, «роем» отделяются от божественного Единого, божественной Сущности, чтобы в дальнейшем, пройдя через бесчисленные переселения и перевоплощения, окончательно вернуться в неё. Волошинские же пчёлы отстали от роя, выпали из предустановленного круговорота («Закрыт нам путь

проверенных орбит»), а изначально гармоническое Единое обернулось разрушенной Тройей, к которой, казалось бы, нет возврата...

Но ведь пребывание в «пустыне земли», «в пыли земных дорог» не более чем шаг в звёздных коридорах вечности, лишь миг в космосе Божественного Откровения. И не случайно в статье «Hogomedon», написанной в один год с венком сонетов, упоминается евангелист Иоанн, который, созерцая «целую вселенную», в которой заблудился человеческий дух, пишет: «В начале было Слово... И Слово стало плотью!» А уже спустя двенадцать лет сам поэт, пройдя «сквозь муки и крещение / Совести, огня и вод», будет готов пожертвовать этим Словом-плотью: «Если ж дров в плавильной печи мало: / Господи! Вот плоть моя» («Готовность»).

Пока же Волошин отмечает неизбежный трагизм положения поэта в мире, его вечную земную неустроенность. Венок сонетов – это весть об уготованной ему миссии Искупителя человеческих пороков и заблуждений.

Изгнанники, скитальцы и поэты, –
Кто жаждал быть, но стать ничем не смог...
У птиц – гнездо, у зверя – тёмный лог,
А посох – нам и нищенства заветы...

(VIII)

Тема Поэта-Искупителя звучит, переключаясь с евангельскими мотивами. Третья и четвёртая строки приведённой строфы восьмого сонета недвусмысленно отсылают нас к тексту Нового Завета: «...лисицы имеют норы и птицы небесные – гнёзда; а Сын Человеческий не имеет, где приклонить голову» (Мф. 8, 20). Четвёртая же строка второго сонета («Нас жрец земли земле не причастит») не может не напомнить соответствующее место из Евангелия от Иоанна (8, 23): «Он сказал им: вы от нижних, Я от вышних; Вы от мира сего, Я не от сего мира». Поэтому и не суждено поэту, в отличие от «земных богов», то есть царей, кумиров, иначе говоря – сильных мира сего, причаститься земле, обрести покой в своём земном бытии.

Однако неправомерно сводить венки сонетов только к эмблематике (иероглифу) тернового венца, а «Грааль скорбей» воспринимать в строго евангельском (или штейнеровском) плане. Столь же ощутима здесь и не раз упоминаемая переключка с образом рыцаря Лознгринга, оставившего замок Монсальват (возникающий, кстати, и в одном из ранних, «парижских» стихотворений), чтобы взять на себя людские беды и обиды.

Сам же Святой Грааль, воистину открыт бесконечному множеству толкований. Трактовка его может быть и чисто христианской (чаша, в которую Иосиф Аримафейский собрал кровь распятого Спасителя), и оккультно-мистической, соотносимой с древними мистериями. Возможны ассоциации с языческим мифом, согласно которому Святой Грааль является чем-то вроде ковчега или сосуда, в котором сохраняется жизнь мира.

Для Волошина обретение Святого Грааля, видимо, было связано с вечным поиском духовной истины. Если же из множества смыслов «Corona Astralis» выделить главный, то с большой долей вероятности можно сказать, что Голгофа Иисуса Христа приравнивается поэтом к Голгофе творчества. «Экстаз безвыходной тюрьмы» и «всех скорбей развёрнутое знамя» ему нужнее, чем «мирный путь блаженства» и «забвенья Леты». Подобно лирическому герою Верхарна, которого русский писатель неоднократно переводил, поэтический двойник Волошина как бы фокусирует в себе все муки и духовные блуждания человечества. Поэт своей болью, крестом вдохновения искупает грехи и заблуждения людей. Уже здесь – предвосхищение судьбы Волошина в революционной и послеоктябрьской России, его подвига самопожертвования.

Завершающий первую поэтическую книгу Волошина венки сонетов «Corona Astralis» – не что иное, как венки поэту. Это верхарновский «венчик багряных терний» (или «из терний заветный венчик» Брюсова), но это и тот самый «лавр дельфийский», о котором упоминал

Гораций, предвидя своё продолжение в веках, в вечности.

Это обращение к человеку с пожеланием обрести Высшее Духовное Солнце, покинуть «темницу мгновенья» и причаститься вечности.

СУДЬБА ЗАМЕДЛИЛА СУРОВО

Я весь – внимающее ухо.
Я весь – застывший полдень дня.
Неистошимо семя духа,
И плоть моя – росток огня...

Я верен тёмному завету...

...И я спешу, смущаясь, мимо,
Не подымая головы,
Как будто не привыкло ухо
К враждебным ропотом молвы,
Растущим за спиною глухо;
Как будто грязи едкой вкус
И камня подлого укус
Мне не привычны, не знакомы...

Я быть устал среди людей...

Отзывы на сборник Волошина, как и следовало ожидать, оказались противоречивы. «Книга ума, а не чувства, тонкой ювелирной работы, а не вдохновенья», – выразил расхожую точку зрения анонимный критик (предположительно – С. Городецкий) в журнале «Золотое руно» (1909, № 11–12). «Стихи Максимилиана Волошина – не столько признания души, сколько создания искусства», – высказался в «Русской мысли» В. Брюсов. Была приятно удивлена стихами поэта Е. С. Кругликова: «Я тебя считала менее глубоким». «Ваша поэтическая личность не изменилась, но она стала более мощной и яркой», – заметила поэтесса М. Моравская. М. Янковская, подруга детства Маргори, высоко оценила психологический дар Волошина, отметив, что только женщине может быть понятен пафос стихотворения «Если сердце горит и трепещет...». «Как мне нужна теперь торжественная печаль Вашей музыки!» – пишет из Витебской губернии А. Герцык.

Женщины, как видим, были более лояльны к творчеству Волошина, нежели мужчины, многие из которых упражнялись в злопыхательстве. 16 апреля 1910 года в газете «Русское слово» была опубликована статья священника, публициста Г. Петрова «Духовное обнищание», в которой он выступил против «всех этих Бенуа в живописи и Максов Волошиных в поэзии», этаких гурманов, «самодовольных, сытых, избалованных жизнью бюргеров». В. Буренин в «Критических заметках» брезгливо обронил, что «Стихотворения» Волошина «сильно пахивают керосином, книжную пылью, затхлостью музеев». В. Волькенштейн увидел в сборнике одни подражания, киммерийские сонеты воспринял как «переводы с французского» и отделался общей фразой: книга «изысканная, сложная, но лишённая поэтической силы» (Современный мир, 1910, № 4). В. Полонский умело соединил плюсы и минусы: М. Волошин – «изысканнейший, утончённейший, культурнейший из всех поэтов», но, увы, «оторванный от живой жизни», он «находит удовлетворение в игре эстетическими бирюльками» (Всеобщий ежемесячник, 1910, № 5). Промелькнула и рецензия Вячеслава Иванова, в которой он (уже вторично) отозвался о Волошине и его книге строго и несколько свысока: «Волошин – поэт большого дарования и своеобразных, горьких чар», но